

## **Ciências sociais, arquivos e memórias: considerações a propósito das culturas musicais urbanas contemporâneas**

**Pedro Quintela**

Centro de Estudos Sociais  
Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra

**Paula Guerra**

Instituto de Sociologia da Universidade do Porto  
Faculdade de Letras da Universidade do Porto

### **Resumo**

Nos últimos anos, assistiu-se a um interesse crescente pelas publicações independentes, autoeditadas e pelas práticas de produção e distribuição *do-it-yourself* (DIY). Tal reflete-se numa atenção renovada por métodos de produção DIY; num aumento da exposição e consumo destes objetos; e num despertar do interesse da academia e de algumas instituições culturais por analisar e preservar este tipo de produção *underground*. Este artigo propõe uma análise destes processos, discutindo o seu significado e os desafios que colocam aos cientistas sociais. Ilustram-se empiricamente algumas destas reflexões a partir do processo de constituição e dinamização de um arquivo *punk*, desenvolvido no projeto de investigação *Keep it Simple, Make it Fast*.

Palavras-chave: arquivo; memória; *do-it-yourself* (DIY).

*Social sciences, archives and memories: considerations on the subject of contemporary urban music cultures*

### **Abstract**

In recent years, there has been a growing interest in independent self publish editions, and in do-it-yourself (DIY) practices of production and distribution. This is reflected in a renewed attention on DIY production methods; in an increased exposure and consumption of these objects; and in the interest from academia and some cultural institutions for analyzing and preserving this kind of underground production. This article proposes an analysis of these processes, discussing its meaning and the challenges they set to social scientists. Some of these reflections are empirically illustrate with the process of development and promotion of a punk archive, developed within the research project *Keep it Simple, Make it Fast*.

Keywords: archive; memory; do-it-yourself (DIY).

*Sciences sociales, archives et mémoires : considérations sur le sujet des cultures contemporaines de musique urbaine*

**Résumé**

Au cours des dernières années, il ya eu un intérêt croissant pour les publications indépendantes, autoédités et par les pratiques de production et de distribution do-it-yourself (DIY). Cela se reflète dans une attention renouvelée pour les méthodes de production DIY; par une augmentation de l'exposition et de la consommation de ces objets; et par l'intérêt de l'académie t quelques institutions culturelles pour l'analyse et la préservation de ce genre de production underground. Cet article propose une analyse de ces processus, en discutant son sens et les défis qu'ils posent aux sciences sociales. Certaines de ces réflexions sont empiriquement illustres par le processus de formation et de promotion d'un archive punk, développé dans le projet de recherche Keep it Simple, Make it Fast.

Mots-clés: archive; mémoire; do-it-yourself (DIY).

*Ciencias sociales, archivos y memorias: consideraciones sobre el tema de las culturas musicales urbanas contemporâneas*

**Resumen**

En los últimos años, ha habido un creciente interés en publicaciones independientes, auto-editadas y las prácticas de producción y distribución do-it-yourself (DIY). Esto se refleja en una atención renovada de los métodos de producción DIY; en un aumento de la exposición y el consumo de estos objetos; y un interés de la academia y algunas instituciones culturales para el análisis y la preservación de este tipo de producción underground. Este artículo propone un análisis de estos procesos, discutiendo su significado y los desafíos que plantean a los científicos sociales. Empíricamente se ilustran algunas de estas reflexiones desde el proceso de formación y promoción de un archivo de punk, desarrolladas en el proyecto de investigación Keep it Simple, Make it Fast.

Palabras clave: archivo; memoria; hágalo usted mismo (DIY).

## **1. Arquivos, heranças e memórias em tempos acelerados**

Existe, nas sociedades contemporâneas, um imperativo de experiência imediata de informação (Castells, 2002) que tem vindo a ser acompanhado de um análogo interesse pela preservação da memória e de manutenção das raízes e das heranças e de exercício de dinâmicas de participação cidadã e comunitária (Piedade e Loff, 2015; Loff *et al.*, 2015). É aqui que reside a grande importância dos arquivos que, de um modo mais ou menos formal, se vão constituindo acerca das manifestações mais alternativas – e *underground* – das cenas musicais. São conjuntos de memórias

(objetos e registos videográficos-sonoros) guardadas por um fervoroso ‘amor à arte’ e que estruturam muitos dos projetos identitários dos amantes e conhecedores destas cenas musicais, dando especial razão a Mike Featherstone quando este refere que “hoje, a vontade de arquivar é um impulso poderoso da cultura contemporânea” (2006: 595)<sup>1</sup>.

Neste artigo propomo-nos a abordar a importância dos arquivos na análise sociológica das manifestações culturais que se encontram estreitamente relacionadas com a música, as artes visuais, a ilustração e o design. Centrar-nos-emos numa questão em particular: as publicações independentes, autoeditadas e distribuídas de forma *do-it-yourself* (DIY), destacando em especial o caso dos *fanzines*. Tem-se assistido, ao longo dos últimos anos, a um interesse crescente por este tipo de práticas e manifestações (sub)culturais. Tal interesse reflete-se num aumento recente da produção, exposição e consumo deste tipo de objetos DIY – *fanzines*, ‘livros de artista’, fotografias, *memorabilia*, edições de autor e outro tipo de publicações autoeditadas –, produzidos de forma, mais ou menos, artesanal e distribuídos de um modo independente, e que estão cada vez mais presentes não só em lojas de discos, livrarias, galerias de arte e museus, bem como em outro tipo de espaços menos convencionais, *online* e *offline* (Dale, 2010; McNeil, 2009). Tal interesse reflete-se ainda, por outro lado, num crescente investimento da academia e de algumas instituições culturais (museus, bibliotecas e arquivos) em recolher, analisar e preservar este tipo de produção associada a uma certa cultura *underground*, numa curiosa aproximação a alguns dos ‘sistemas de consagração’ da arte mais *mainstream* (Halbwachs, 1992; Quintela e Borges, 2015).

É essencialmente sobre este segundo aspeto que nos iremos debruçar com maior atenção, analisando o processo que conduziu a esta recente – e crescente – afirmação, em contexto académico, da importância da recolha, análise e preservação deste tipo de produção (sub)cultural, reequacionando profundamente as noções de arquivo, património e memória. A partir daqui, refletiremos acerca de alguns dos desafios, teóricos e metodológicos, que estas questões colocam à constituição de um arquivo sobre manifestações *punk* em Portugal nos últimos quarenta anos<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Todas as citações em língua original, que não o português, foram traduzidas pelos autores.

<sup>2</sup> Processo de trabalho desenvolvidos no âmbito do projeto de investigação KISMIF – *Keep it Simple, Make it Fast!*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (PTDC/CS-SOC/118830/2010), através do Programa Operacional COMPETE.. Mais informações disponíveis no sítio [www.punk.pt](http://www.punk.pt).

## 2. Arquivo, história e memória no debate das ciências sociais contemporâneas

Embora a ideia de arquivo, enquanto fonte de soberania e legitimidade dos poderosos, remonte aos gregos (Derrida, 1996: 2), estando posteriormente presente durante toda a Idade Média (Le Goff, 1992), é essencialmente com o desenvolvimento do Estado Moderno que os arquivos adquirem uma importância fulcral, enquanto espaços de acumulação e depósito de registos administrativos de todo o tipo (Osborne, 1999; Featherstone, 2000). Os arquivos constituem, assim, espaços de incontornável importância para a compreensão dos processos de formação histórica dos países e das comunidades, das pertenças e das memórias dos cidadãos

Esta visão convencional acerca da pertinência e relevância dos arquivos está intimamente associada ao processo de institucionalização da história, que ocorre essencialmente a partir do século XIX. Na verdade, até muito recentemente o acesso aos arquivos foi considerado uma condição fundamental, praticamente *sine qua non*, para o exercício do ofício do historiador, profissional responsável pelo rigoroso escrutínio dos registos passados depositados e conservados nos arquivos das ‘grandes instituições’ (Estado, Igreja, etc.). Neste quadro, os arquivos podem ser entendidos dentro do *princípio de credibilidade*, como defende Thomas Osborne (1999: 53-54), pois são ‘lugares de poder’ que permitem *credibilizar* aqueles que citam determinadas fontes que, desta forma, outorgam uma certa ‘autoridade moral’.

Naturalmente, esta visão sofreu bastantes alterações ao longo das últimas décadas, relacionadas designadamente com a chamada crise do historicismo clássico, a crítica ao paradigma eurocentrista durante o período da descolonização e, mais tarde, com a emergência das ‘classes dominadas’ como sujeitos políticos, tornando-se objetos de estudo privilegiados por alguns historiadores (Traverso, 2012). Por isso, emergiram nas últimas décadas, propostas alternativas de metodologia de recolha e tratamento de informação, com destaque para a utilização de fontes orais, o que permitiu *dar voz* aos sujeitos nos processos de rememoração do passado (Portelli *et al.*, 2013).

Nos últimos anos, assiste-se a um crescente interesse académico em torno da temática dos arquivos, seja do ponto de vista teórico – explorando o carácter polissémico do conceito, no trilha dos contributos seminais de Michel Foucault (2014) e de Jacques Derrida (1996) –, seja do ponto de vista empírico, pugnando por uma prática de pesquisa que extravasa hoje o campo restrito da história e da

arquivística. Este posicionamento crítico acerca do modo como são constituídos os arquivos veio inevitavelmente colocar em questão a manutenção da tradicional visão do papel arquivista enquanto elemento neutral, um ‘mero’ facilitador da pesquisa histórica. Deste modo, um primeiro e decisivo passo reside na aceitação do caráter sempre contingente, parcial e intencional que se encontra subjacente à criação e desenvolvimento de um arquivo e ao ofício de arquivista.

Neste questionamento dos arquivos – como foram constituídos, quem os criou e porquê, que perspectivas estão aí representadas e quais foram excluídas – coloca-se ainda uma outra importante questão relacionada com o acesso. Este é um aspeto fulcral para quem investiga uma *contra-história*, sendo frequentes as tensões entre, por um lado, arquivistas e também historiadores que afirmam a necessidade de registar, preservar e tratar rigorosamente os materiais em depósito e, por outro, todos aqueles que defendem o imperativo de garantir um acesso público a estes arquivos. Trata-se, portanto, de encarar os arquivos como uma questão política de pluralidade democrática, pois, como afirma Derrida: “não existe poder político sem controlo do arquivo, se não da memória.” (1996: 4).

Neste contexto, assumem relevância as práticas de recolha e arquivo desenvolvidas de forma autónoma e independente – seja a nível individual, seja a nível mais institucional/comunitário (Baker e Huber, 2013). Simultaneamente, surgem novas propostas conceptuais que procuram interpretar práticas arquivísticas emergentes, sublinhando a importância de projetos de base comunitária em torno da memória e do património que consideram ser fundamentais para a preservação da sua própria história – refram-se, entre outras, as noções de *arquivos independentes ou comunitários* (Flinn: 2012), *arquivos autónomos* (Moore e Pell, 2010), *ativismo arquivista* (Collins, 2012), *arquivos domésticos* (Collins, 2012; Moran, 2010) ou *arquivos populares* (McKee, 2011a, 2011b). Avocam-se como respostas contra-hegemónicas de determinadas comunidades, grupos ou territórios face a uma certa sub-representação (ou mesmo apagamento) histórica, desafiando a visão histórica *mainstream*.

É justamente neste quadro que tem ganho acuidade a reflexão acerca da necessidade de alargar participação nas práticas arquivísticas. Os desenvolvimentos tecnológicos recentes e a franca afirmação do paradigma da *Web 2.0* são cruciais neste processo, pois oferecerem novas possibilidades para a recolha, armazenamento, catalogação e disponibilização para consulta destes arquivos. Além disso, permitirem incrementar novas práticas participativas e colaborativas – os membros das comunidades podem fazer *upload* de novos materiais e fazem comentários

–, ampliando e enriquecendo a informação existente (Flinn, 2012: 31; Ketelaar, 2008: 17-19; Huvila, 2008). Assim, aceita-se a existência de múltiplas perspetivas acerca dos materiais presentes nos arquivos, estimulando a participação de todos na sua construção e desenvolvimento: especialistas (arquivistas, historiadores e outros cientistas sociais), mas também outro tipo de utilizadores dos arquivos que, não sendo técnicos ou académicos, têm outros conhecimentos e também outras expectativas que devem ser consideradas, como defende Isto Huvila (2008).

Saunna Moore e Susan Pell (2010) sublinham a dimensão política deste tipo de práticas arquivistas de base local e comunitária, afirmando que o que está em causa em muitos destes projetos é não só garantir a visibilidade de determinadas comunidades e grupos, como também assegurar uma discussão pública mais plural e informada acerca dos processos de transformação histórica. Estas práticas arquivísticas emergentes – autónomas, independentes, DIY – assentam num conjunto de postulados importantes: a defesa de estratégias de ação direta (McKay, 1998); a rejeição das estruturas organizativas do capitalismo tradicional (O’Connor, 2008); a aposta nos média alternativos (Duncombe, 1997); a partilha e mobilização de recursos organizacionais fornecidos por subculturas (O’Connor, 2008); e ainda o reforço da expressão cultural local de grupos minoritários e *outsiders*. Quando aplicados à música e aos seus arquivos, estes postulados ajudam à construção de uma herança musical comum, à visibilidade de identidades contra-hegemónicas, à possibilidade de partilhas comunitárias e à preservação de materiais musicais socialmente desvalorizados (van Dijk, 2006; Hamel *et al.*, 2014). A pertença ao *punk*, ao procurar comunicar uma pertença grupal, codificando e descodificando o seu significado num contínuo, aproxima-se destas práticas. Este racional implica também teorias de literacia multi-modais, nas quais a importância da veiculação de ideias é tornada fulcral através da constituição de arquivos, pois corporizam vivências grupais e o *soft skill* subcultural de que é ‘melhor fazer longe’ da ‘comodificação’ capitalista (Moran, 2010; Dale, 2010).

### **3. Património, popular cultures, popular music e retromania**

*A febre dos arquivos* (Derrida, 1996) não pode ainda ser dissociada de um debate mais amplo em torno da importância das questões patrimoniais que, desde meados do século passado, adquiriu um protagonismo crescente a nível mundial (Fortuna, 1997; Choay, 2000; Peixoto, 2004). Neste contexto, alcançou relevância uma perceção crítica do carácter seletivo e parcelar da noção de património que,

tipicamente, estava delimitado aos elementos monumentais considerados como sendo os mais ‘notáveis’, ‘autênticos’ e ‘representativos’ da história e memória nacionais, fundamentais para a constituição e compreensão da ‘identidade coletiva’ de um determinado povo, país ou região.

Consequentemente, tem-se vindo a assistir a um alargamento conceptual da noção de património, através da afirmação de novas ‘agendas’ patrimonialistas que evidenciam preocupações ligadas à salvaguarda, proteção e divulgação de ‘novos patrimónios’ relacionados com espaços, paisagens, comunidades e formas de expressão cultural menos monumentais e mais imateriais e intangíveis (Querol, 2013). Estes processos estão ainda associados ao crescente reconhecimento e valorização do(s) património(s) enquanto mais-valia em termos sociais, culturais e económicos, contribuindo para diferenciar países e territórios que, cada vez mais, competem entre si. Nestes processos, os valores de ‘tradição’, ‘autenticidade’ e ‘identidade’ são entendidos e reinterpretados na sua dimensão histórica e cultural, mas também enquanto valores de mercado, transformando-se em marcas, objetos e atos significativos (Kirshenblatt-Gimblett, 1998; Faure, 1999; Peixoto, 2004).

Centrando a discussão nas *popular cultures*<sup>3</sup>, constata-se que, também neste campo, o ‘valor’ deste tipo de produção cultural e artística tem vindo a ser profundamente reequacionado, esbatendo-se velhas dicotomias associadas à ideia de uma ‘alta’ e ‘baixa’ cultura, com consequentes reflexos na sua gradual incorporação nos discursos patrimonialistas (Bennett, 2009). Estas dinâmicas não podem ser dissociadas de novas lógicas de consumo, que estão relacionados com os novos estilos de vida e com a afirmação de novas formas de turismo cultural, que encontram nesta visão patrimonial das *popular cultures* um recurso de inestimável valor (Roberts, 2014).

De acordo com Andy Bennett (2009, 2013), estes processos de patrimonialização estão ainda estreitamente relacionados com o processo de envelhecimento das próprias audiências – isto é, daqueles que se interessam por consumir este tipo de manifestações culturais e artísticas – o que tem contribuído,

---

<sup>3</sup> Optou-se por utilizar o termo anglo-saxónico, que assume um sentido distinto da noção de *culturas populares* e do modo como esta tem sido empregue pela sociologia em Portugal. Com efeito, e contrariamente a outros contextos (nomeadamente, o anglo-saxónico), em Portugal são bastante recentes e ainda relativamente raras as abordagens sistemáticas das ciências sociais às diversas manifestações das *popular cultures* (de raiz urbana), uma vez que, durante muito tempo, a investigação sociológica e antropológica nacional concentrou-se sobretudo nas “culturas populares” (de raiz tradicional). No caso particular da *popular music*, pode dizer-se que este interesse surge apenas durante a década de 1990, altura em que surgem os primeiros estudos de sociologia e de antropologia que abordam as relações entre música e sociabilidades juvenis (cf. Guerra, 2010: 430-442).

por exemplo, para um reconhecimento do ‘valor’ de formas de música popular urbanas, como o *rock*, assumindo-o enquanto elemento integrante do património cultural do século XX. Além disso, estes processos têm sido claramente estimulados por um conjunto de agentes que desempenham aqui uma função crucial enquanto ‘instâncias de consagração’ e de ‘intermediação cultural’ (cf. nomeadamente, Bourdieu, 1996a, 1996b, 2010a, 2010b; Bovone, 1997; Nixon, 1997; Nixon e Du Gay, 2002; Cronin, 2004; Ferreira, 2002, 2009; O’Connor, 2015; Grimes e Wall, 2015), sendo responsáveis por emitir juízos críticos acerca da importância histórica e do valor cultural de determinadas manifestações artísticas que eram, até há alguns anos atrás, consideradas ‘menores’ ou até mesmo ‘desprezíveis’ – do *rock* ao design gráfico, passando pelo *graffiti* ou a banda desenhada.

No caso da música *rock*, por exemplo, o processo de afirmação de um novo discurso patrimonialista está hoje claramente ligado ao importante papel desempenhado por um conjunto diversificado de instâncias de consagração, entre as quais se incluem, nomeadamente, as revistas especializadas em música *rock*, os seus críticos e jornalistas, elementos fundamentais para o processo de consagração retrospectiva de determinados artistas ou bandas (Kent, 2006), ou a própria indústria musical que, ao longo dos últimos vinte anos, tem procurado explorar intensivamente o mercado do *retro* ligado à nostalgia e à preservação do legado musical das últimas décadas, através da aposta em sucessivas reedições em diferentes suportes audiovisuais – CD, DVD, entre outros (Straw, 2009; Reynolds, 2006, 2011). Estes arquivos, informais e independentes, constituem contextos privilegiados para a troca de informações entre indivíduos que partilham de determinadas afinidades de gosto (Guerra, 2010, 2013) e participam ativamente na construção e desenvolvimento destes arquivos, geralmente de um modo DIY, partilhando, completando e/ou corrigindo determinadas informações, e fazendo *upload* de novos documentos (textos, fotos, digitalizações de capas e outro tipo de *artwork*, ficheiro áudio de músicas, etc.) (O’Connor, 2008; Quintela e Oliveira, 2015). Conjuntamente, estes fans e editoras têm colaborado para, de algum modo, reescrever a história da cultura *rock* – mas não só –, recuperando, preservando e divulgando material que, por diferentes motivos, tinha ficado perdido e, conseqüentemente, sido esquecido pelos críticos, jornalistas, historiadores e músicos (Bennett, 2009: 482-486; McNeil, 2009).

No caso dos *fanzines* e de outro tipo de publicações impressas de cariz independente, produzidas e distribuídas de forma DIY, ao longo da última década tem-se vindo igualmente a assistir a um incremento do interesse e relevância da



produção e consumo deste tipo de publicações, sobretudo no plano internacional, mas também em Portugal (Quintela e Borges, 2015)<sup>4</sup>. Assumindo-se como espaço de liberdade de pensamento e de criação DIY, alternativos aos média convencionais, o universo dos *fanzines* revela-se hoje extremamente diverso em termos formais e temáticos – das reflexões de carácter mais pessoal e autobiográfico, às discussões estéticas (música, cinema, arte), passando ainda pelas questões políticas, entre outras (Triggs, 2010; Eichhorn, 2015, 2016). Contudo, continua a ser frequente associar-se este tipo de publicações a determinadas subculturas urbanas, com destaque para o *punk* e o *hardcore*, o que resulta do influente papel desempenhado por *fanzines* emblemáticos como o *Sniffin’ Clue* e o *Ripped & Torn*, que foram decisivos na criação de um verdadeiro ‘cânone’ – tanto em termos gráficos, como em termos de conteúdo editorial – que se globalizou e continua a estar ainda bastante presente em muitos dos *fanzines punk* contemporâneos (Triggs, 2006; Quintela *et al.*, 2014).

Este “entusiasmo pela edição” (Bártolo, 2012), que se generalizou nos últimos anos, reflete-se quer numa proliferação de *fanzines* e de outras publicações independentes desenvolvidas por designers gráficos e ilustradores – algumas delas autoeditadas, outras lançadas com a chancela de pequenas editoras *underground* –, quer ainda por um (res)surgimento de uma multiplicidade de espaços dedicados à distribuição, venda e divulgação deste tipo de edição independentes – dos *websites* e blogues especializados, às livrarias e bibliotecas, passando por *artist-run-spaces*, feiras e galerias especializadas em edição, design gráfico e ilustração, entre outros. Estes múltiplos espaços e redes (*online* e *offline*) desempenham um papel-chave neste tipo de circuitos *underground*, permitindo não só alimentar “economias micro-artesanais emergentes” (Triggs, 2010: 209), que estão associadas à venda destas publicações, mas também criar e robustecer comunidades de indivíduos que partilham determinados gostos e estilos de vida, participando ativamente na ‘cena’, como produtores, dinamizadores e/ou leitores. Neste sentido, estes espaços de distribuição e consumo assumem hoje um papel relevante no fomento, dinamização e divulgação destas ‘cenas’ locais ligadas à autopublicação independente e DIY (Quintela e Borges, 2015)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Trata-se de publicações que são, em geral, produzidas de uma forma artesanal, com um carácter fortemente manual, mais ou menos elaborado, de acordo com as técnicas de produção (fotografia, ilustração, colagem, etc.) e de reprodução (fotocópia, serigrafia, etc.) utilizadas. Habitualmente, são objetos caseiros que têm uma circulação limitada, assegurada pelo(s) próprio(s) autor(es) e editor(es).

<sup>5</sup> O conceito de ‘cena’ surge na década 1990 e, desde então, tem vindo a ser crescentemente mobilizado para discutir sociologicamente as culturas e sociabilidades juvenis contemporâneas em contexto urbano, em par-

Não obstante este interesse pelos *fanzines* ter sido acompanhado pelo desenvolvimento de trabalhos de investigação quer na área das ciências sociais, como do design gráfico (Duncombe, 1997; Dickinson, 1997; Atton, 2002, 2006; Triggs, 2006, 2010; Dannus, 2013; Worley, 2015), importa reconhecer que este universo continua a ser essencialmente *underground*, despertando um interesse relativamente reduzido por parte da academia, bem como de outro tipo de organizações culturais de cariz mais institucional. Contrariamente a outro tipo de edições independentes, como os ‘livros de artista’ que, a partir da década de 1970, se tornam gradualmente numa prática artística estabelecida e reconhecida nos ‘mundos da arte’ ligados às artes visuais (Drucker, 2004: 81), os *fanzines* ainda não tiveram um reconhecimento semelhante – o que se poderá talvez explicar pelo caráter amador, autodidata e, por vezes, anónimo, deste tipo de publicações. Atendendo ao seu caráter assumidamente independente e *underground*, os *fanzines* parecem encerrar ainda uma “sensibilidade preservacionista DIY” (Bennett, 2009), sendo raras iniciativas de âmbito mais alargado, inseridas em contextos institucionais com um cariz mais vincadamente oficial e/ou comercial.

#### **4. O arquivo punk português: reflexões a propósito do acervo de *fanzines* punk portugueses (1978-2013)**

O projeto e a ambição de constituir um arquivo ligado às diversas manifestações *punk* em Portugal insere-se neste contexto alargado em que, como argumentámos, ganhou crescente relevância a reflexão, questionamento e redefinição das noções de arquivo, património e memória nas sociedades contemporâneas. Se um dos motivos centrais para a edificação deste olhar crítico relativamente aos arquivos e a outras instituições de cariz histórico-patrimonial está, como vimos, genericamente relacionado com a forma parcelar como estas tratavam determinados grupos, classes sociais ou comunidades (Flinn, 2012) – incluindo as *popular cultures* –, importa salientar a particular acuidade que esta questão ganha em Portugal, visto serem ainda relativamente raras as abordagens

---

ricular no que se refere ao estudo das práticas expressivas e dos rituais juvenis em torno da música (Straw, 1991). Esta abordagem conceptual apela a uma análise das dinâmicas de crescente interconectividade entre os atores sociais e os espaços sociais (sejam eles físicos, com um particular destaque para o contexto das cidades, sejam eles mediados ou ‘virtuais’), facilitando a compreensão da dinâmica das forças existentes – sociais, económicas e institucionais – que influenciam a expressão cultural coletiva. Proporciona, de igual forma, uma cartografia rica das relações das cenas musicais com outras cenas culturais – como a teatral, a literária e a cinematográfica –, dando enfoque tanto ao seu caráter heterogéneo, quanto aos fatores unificadores (cf. Straw, 1991, 2006; Peterson e Bennett, 2004).

sistemáticas das ciências sociais e, em particular, da sociologia à multiplicidade de manifestações das *popular cultures* urbanas, analisando-as deste ponto de vista sócio-histórico.

No caso concreto das manifestações *punk*, verifica-se que existem ainda muito poucos estudos académicos realizados em Portugal que se debrucem em profundidade sobre esta problemática (Guerra, 2013, 2014; Silva e Guerra, 2015; Guerra e Silva, 2015; Guerra e Bennett, 2015). Além disso, os (poucos) trabalhos realizados sobre *punk* em Portugal assumem um carácter parcelar, que decorre do recorte monográfico destas pesquisas, frequentemente centradas nalgumas bandas emblemáticas (cf. Lemos, 2011; Conteiro e Figueira, 2006).

O projeto de investigação *Keep it simple, make it fast!* (KISMIF)<sup>6</sup> propõe-se justamente a colmatar esta ‘falha’, analisando a génese, desenvolvimento e consolidação do movimento *punk* em Portugal, tendo em consideração as mudanças que ocorreram na sociedade portuguesa entre 1978-2013. Procurou-se então estudar, de forma sistemática, os diversos contextos onde ocorreram e ocorrem manifestações *punk* e a ouvir diferentes atores sociais ligados ao ‘movimento’ em Portugal, numa perspetiva diacrónica e sincrónica, que procura cruzar tempos e espaços. Para tal, procedeu-se à recolha sistemática de dados empíricos, através da realização (i) de entrevistas com vários elementos-chave que estão ou estiveram ligados às ‘cenas’ *punk* em Portugal em diferentes períodos históricos; (ii) de observação participante em eventos *punk*; e ainda (iii) da recolha e catalogação de diversos materiais ligados às manifestações *punk* em Portugal, incluindo registos sonoros e vídeo, cartazes, *flyers*, *fanzines*, etc.

Neste artigo, abordaremos apenas o processo de constituição e disponibilização pública de um arquivo tão representativo quanto possível da produção *punk* em Portugal dedicando uma particular atenção ao trabalho desenvolvido pela equipa de investigação ao nível da recolha, catalogação e análise de *fanzines*. O *corpus* do arquivo conta até ao momento com um conjunto diversificado de artefactos e registos: 177 edições de *fanzines*; uma base de dados com 788 bandas de *punk* português; uma base com 1429 registos fonográficos de *punk* português; 800 capas de registos fonográficos de *punk* português; letras de 400 canções de *punk* português; gravações áudio de 217 entrevistas aos protagonistas do *punk* português; mais de 1000 fotografias; e, ainda, 760 artigos de jornais e

---

<sup>6</sup> Para mais informações de enquadramento sobre o projeto KISMIF, conferir a nota de rodapé n.º 2.

revistas relacionados com o *punk* português<sup>7</sup>. Trata-se de uma vertente do projeto da maior relevância, atendendo nomeadamente a um contexto em que, como referido anteriormente, as manifestações *punk* estiveram – e estão ainda – ausentes da ‘agenda’ de investigação das ciências sociais e em que os *media mainstream* se limitam a reproduzir amiúde um conjunto de estereótipos e de ‘lugares comuns’. A constituição deste arquivo assume-se, assim, enquanto um instrumento de pesquisa muito relevante para o desenvolvimento de uma ‘contra-história’ do *punk* em Portugal, tornando visível uma realidade socio-histórica que, apesar do seu forte dinamismo, permanece ainda largamente invisível na sociedade portuguesa (Guerra, 2013; Silva e Guerra, 2015)<sup>8</sup>.

**Figuras 1 e 2:**  
Layout do sítio do arquivo punk



<sup>7</sup> O referido arquivo pode ser consultado *online* no sítio <http://arquivo.punk.pt/>.

<sup>8</sup> Uma discussão mais detalhada dos resultados da análise de conteúdo desta vasta documentação pode ser consultada em Quintela *et al.*, 2014; Guerra e Quintela, 2014a, 2014b e 2016; Silva e Guerra, 2015; Quintela e Guerra, 2016;



Fonte: <http://arquivo.punk.pt/>

Uma questão central, que se foi colocando no decorrer do KISMIF, prendeu-se com o modo como se poderia equacionar a divulgação e dinamização pública deste arquivo, não só abrindo à consulta e participação da comunidade interessada, mas também considerando outras estratégias de apresentação desta vasta documentação. Deste modo, constituiu um primeiro desafio, em termos metodológicos e disciplinares, perceber como poderíamos conceber e implementar um arquivo de *fanzines punk*, de um modo que fosse útil para os objetivos da investigação, mas que, simultaneamente, assegurasse uma necessária compatibilidade com os requisitos e procedimentos próprios da arquivística. Neste sentido, encetou-se um trabalho de articulação entre os investigadores do KISMIF (com formações nas áreas de sociologia, psicologia, antropologia, história e comunicação social) e a equipa da Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Como defende Marlene Manoff (2004: 21-22), o fomento deste diálogo interdisciplinar assume particular importância no contexto atual em que, como vimos, os arquivos se tornaram num domínio cada vez mais abrangente e polissêmico, no qual participam ativamente os ‘tradicionais’ arquivistas e bibliotecários, a par de investigadores de outras áreas disciplinares, com especial incidência no campo das ciências sociais. A conceção e implementação da base de dados em que se baseia este

arquivo – equacionando e compatibilizando diferentes interesses e perspetivas: os dos investigadores do projeto, os dos arquivistas e bibliotecários e também os dos futuros utilizadores do arquivo, sejam eles académicos ou não – parece-nos constituir, assim, um primeiro desafio que importa aqui salientar.

Outro desafio importante que se colocou do ponto de vista metodológico tem que ver com a catalogação e análise deste tipo de documentação. Não tendo sido possível encontrar na literatura científica orientações específicas para uma análise de conteúdo de *fanzines*, houve a necessidade de desenvolver uma metodologia própria para a análise de conteúdo dos *fanzines* e *e-zines*. Por esse motivo, revela-se útil apresentar, ainda que de um modo abreviado, o modo como foi estruturada a base de dados que permitiu o tratamento dos dados e o desenvolvimento desta análise de conteúdo. Concebeu-se uma base de dados que contempla um total de 18 campos de descrição e análise dos vários documentos em arquivo. Num primeiro nível de análise, incluem-se aspetos de caracterização genérica da publicação: identificação do seu nome; data da publicação; especificação do nome do editor (incluindo se se trata de um *fanzine* individual ou coletivo); identificação da origem geográfica do editor (utilizando a Nomenclatura das Unidades Territoriais para Fins Estatísticos de nível III); o custo. Num segundo nível, descrevem-se aspetos gráficos e editoriais: o número total de páginas; o aspeto gráfico geral (cor, preto e branco); o tipo de impressão (digital, fotocópia, etc.). Num terceiro nível, catalogam-se todos os *fanzines* incluídos na base de dados, de acordo com diferentes formatos/tipologias (*fanzine*, *e-zine*, *graphzine*, etc.). Finalmente, num quarto nível, descrevem-se mais especificamente os conteúdos de cada *fanzine* analisado, incluindo a identificação do tipo de artigos (entrevistas, críticas/recensões de discos, DVD/filmes, concertos; artigos de opinião/crónicas; publicidade; notícia, cartas de leitores; *cartoons*; editoriais; outros), de imagens presente (gravura/desenho/pintura; banda desenhada; *cartoon*/caricatura; fotografia; colagem; etc.); de temáticas discutidas; dos nomes de bandas mencionadas/discutidas; e ainda das ‘cenas’ e ‘subcenas’, nacionais e internacionais, que são referidas/mencionadas (em entrevistas, reportagens de concertos, recensões de discos, artigos de opinião, etc.).

Outra questão importante está relacionada com a identificação da melhor estratégia para recolher e constituir um acervo de *fanzines punk* portuguesas que, na medida do possível, fosse capaz de abranger o largo espectro temporal de quase quarenta anos que pretendíamos abranger. Uma das principais dificuldades identificadas prendeu-se com o carácter *underground* desta publicações que têm, em geral, tiragens muito reduzidas e uma circulação restrita a circuitos de distribuições

bastante delimitados, dificultando o acesso. Note-se ainda o caráter recente de uma conceção patrimonialista associada a este tipo de publicações independentes, capaz de valorizar os *fanzines* enquanto documentos com relevância histórica, seja do ponto de vista da sua carga rememorativa, seja do seu valor artístico-cultural. Por esse motivo, muitos detentores de *fanzines* foram-se desfazendo destes objetos ao longo do tempo, dificultando o acesso e análise de publicações mais antigas.

Por outro lado, tratando-se de objetos artesanais, publicados de forma independente e distribuídos em circuitos *underground*, os *fanzines* não se encontram obrigados a depositar exemplares em bibliotecas ou arquivos públicos. Além disso, e ao contrário do que já vai sendo prática em outros países, são ainda raras as bibliotecas e arquivos em Portugal com acervos de publicações independentes autoeditadas – nomeadamente, ‘livros de artista’ e *fanzines*.<sup>9</sup> A título excecional, destaca-se o caso da Bedeteca de Lisboa, equipamento integrado na Rede de Bibliotecas Municipais de Lisboa e entidade parceira do KISMIF, que dispõe de um importante acervo de *fanzines* e de outras publicações independentes, tendo realizado várias exposições, feiras e eventos dedicados à edição independente (em particular ligadas à banda desenhada). É possível referir ainda os casos das Bibliotecas de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa) e da Fundação de Serralves (Porto), cujo acervo de publicações independentes está orientado essencialmente para as artes visuais, design e poesia visual. Refira-se que, no caso de Serralves, realizaram-se, nos últimos anos, algumas exposições em torno da publicação independente, comissariadas por Guy Schraenen.

Neste contexto, foi necessário definir e implementar estratégias específicas de recolha de documentação, tendo-se optado por utilizar as seguintes vias de recolha principais: (i) a compra de *fanzines* diretamente aos autores/editores, ou indiretamente em concertos, eventos políticos, centros comunitários, *okupas*, etc.; (ii) a doação ou empréstimo de *fanzines* para digitalização, obtidos geralmente através dos entrevistados (elementos que, de algum modo, estão ou estiveram ligados à ‘cena’ *punk* portuguesa); (iii) a disponibilização do acesso à coleção pessoal de *fanzines* de alguns dos investigadores do projeto; e (iv) a pesquisa *online* de *fanzines* e, sempre que possível, o *download* (total ou parcial) dos conteúdos disponíveis.

---

<sup>9</sup> A este propósito, um dos maiores arquivistas da contemporaneidade portuguesa, José Pacheco Pereira, afirmou recentemente: “uma concepção muito conservadora da história faz com que se tenham perdido, desaparecido, destruído e dispersado muitos materiais, por exemplo, posteriores ao 25 de Abril. O período anterior ao 25 de Abril e mesmo os dias da revolução ainda contam com algumas colecções estatais, como a Torre do Tombo, a Fundação Mário Soares ou o Centro 25 de Abril de Coimbra, mas nenhuma destas instituições faz uma recolha activa dos produtos mais contemporâneos da nossa história. (...) É esta a questão para que queria chamar a atenção, visto que o trabalho da memória é um dos aspectos mais significativos da vida cívica, numa altura em que tudo se faz para a destruir e encurtar” (2015: 52).

**Figura 3**  
Cartaz da exposição *God Save The Portuguese Fanzines*

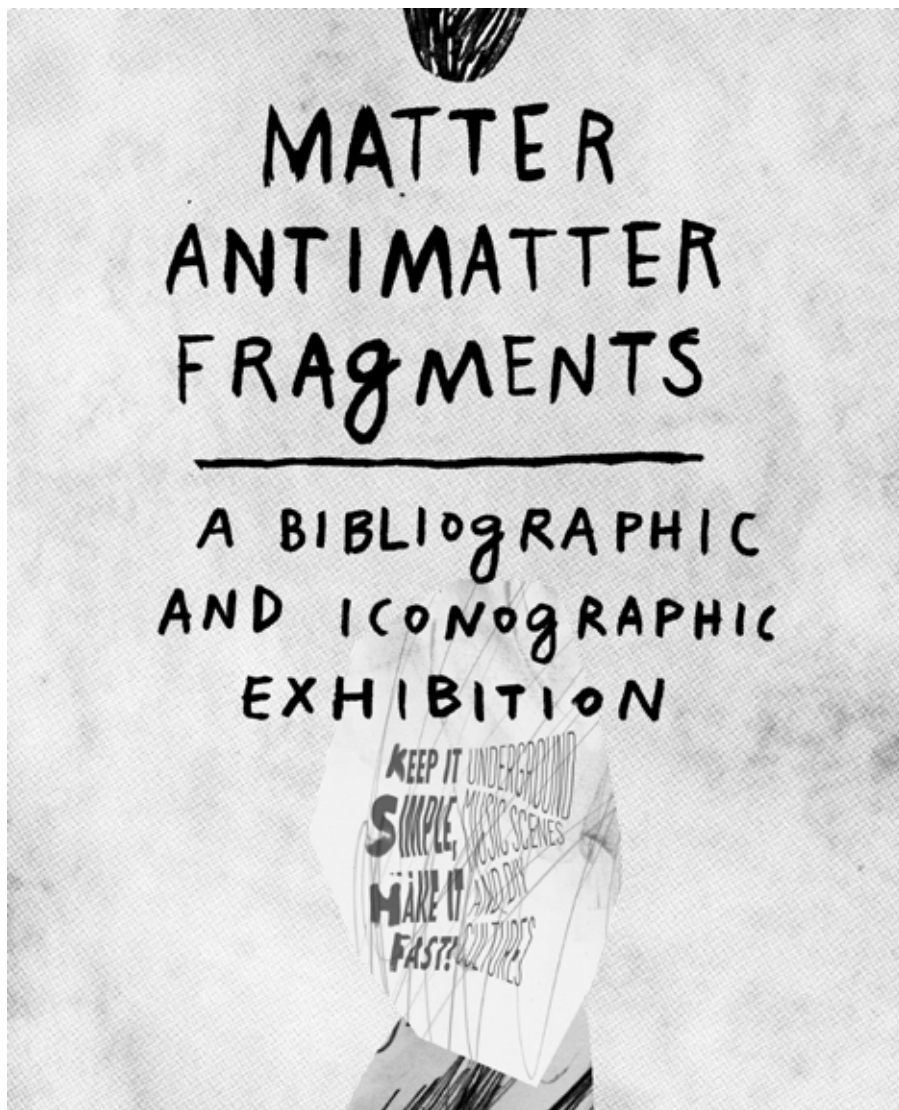


Fonte: Cartaz da autoria de Júlio Dolbeth disponível em <http://www.punk.pt>



**Figura 4**

Cartaz da exposição *MATTERxANTIMATTER=FRAGMENTS*



International Conference Keep It Simple, Make It Fast! Underground Music Scenes and DIY Cultures  
8 July - 10 September 2014  
Library, Faculty of Arts of the University of Porto

organizers



SOCIOLOGIA  
PORTO

co-organizers



PORTO

CEGOT  
CENTRO DE ESTUDOS GLOBAIS  
E GLOBAIS DE OCEANOS E TERRAS

Griffith  
UNIVERSITY

with the support of



PORTO



COMETE



UNIVERSITY OF PORTO



UNIVERSITY OF PORTO



UNIVERSITY OF PORTO



UNIVERSITY OF PORTO

**Figura 5**  
Cartaz da exposição *DIY DIY my Darling! Outspace zines & records*



Fonte: Cartaz da autoria de Marcos Farrajota disponível em <http://www.punk.pt>

Contrariamente à relevância que encontramos nalguma da literatura internacional sobre práticas arquivísticas de cariz mais informal e DIY que, como vimos anteriormente, encontram na Internet um contexto particular relevante para a disponibilizar e preservar documentos, informações e outros artefactos de cultura popular contemporânea (Bennett, 2009; Baker e Huber, 2013; Collins, 2012), na ‘cena’ *punk* portuguesa são ainda relativamente escassos os exemplos deste tipo de práticas preservacionistas DIY. Com efeito, embora existam em Portugal alguns blogues – como o *Under Review*, o *c*, o *Rock no Liceu*<sup>10</sup> ou o *Rock nas Cadeias*, por exemplo – que, de uma forma pontual, têm disponibilizado digitalizações de *fanzines punk* portugueses, por vezes acompanhadas por informações adicionais, constatou-se, no decurso desta investigação, o papel decisivo dos acervos pessoais reunidos em coleções privadas de aficionados da ‘cena’ *punk*. Embora estas práticas colecionistas de fans estejam estreitamente relacionadas com o espírito preservacionista DIY contemporâneo, parece-nos, contudo, que não as poderemos considerar enquanto práticas arquivísticas em sentido próprio, na medida em que não são, em geral, informadas por qualquer objetivo deste tipo, nem dispõem tão pouco de procedimentos de catalogação, preservação e divulgação que possam, de algum modo, assemelhar-se aos de um arquivo, ainda que de cariz informal ou DIY<sup>11</sup>. Nesta medida, a constituição de um arquivo *punk* sobre em Portugal, que se encontre devidamente organizado do ponto de vista da sua catalogação, pesquisa e acesso, parece-nos crucial, possibilitando a construção de um olhar mais estruturado e sistemático sobre a ‘cena’ *punk* portuguesa e a sua relevância, nomeadamente, ao nível de uma produção plural, rica e bastante diversificada de *fanzines*.

Sendo certo que, por definição, um arquivo não está nunca encerrado (Derrida, 1996), importa, pois, perceber como poderá este arquivo *punk* ser dinamizado e atualizado. Pensando especificamente no acervo de *fanzines* constituído, esta questão remete-nos para a importância de assegurar a colaboração de autores, editores e fans que possam, com alguma regularidade, participar na sua dinamização, seja contribuindo com novos documentos para o arquivo, seja enriquecendo o acervo existente com informações adicionais sobre *fanzines* que já se encontrem tratadas

---

<sup>10</sup> Este blogue está associado ao *fanzine punk Alfinete* com produção regular e ainda em vigor no presente.

<sup>11</sup> Embora assumindo uma abrangência substancialmente maior, não se delimitando o seu acervo ao universo dos *fanzines* e de outro tipo de publicações independentes, o blogue *Ephemera*, que está associado ao arquivo de José Pacheco Pereira, constitui uma notável exceção, sendo que as atividades que desenvolve enquadram-se plenamente na tipologia de arquivo, incluindo ao nível da edição e de outro tipo de ações de sensibilização/divulgação.

e em depósito. Huvila (2008) propõe uma mudança de paradigma na prática arquivista, defendendo um ‘arquivo participativo’ em que possa existir uma ‘curadoria descentralizada’, envolvendo uma partilha de funções entre arquivistas e utilizadores do arquivo. No contexto da constituição de um arquivo *punk online*, pareceu-nos importante equacionar a possibilidade dos utilizadores fazerem, eles próprios, o *upload* de novos materiais, bem como contribuírem com comentários e observações que possam enriquecer, completar ou mesmo retificar as informações que constam do arquivo.

Esta questão está ainda relacionada com a comunicação e divulgação pública alargada deste arquivo, exigindo abordagens diversificadas que construam para a sua efetiva abertura à consulta e participação da comunidade interessada – uma questão que ganha particular acuidade atendendo ao facto de muitos dos participantes na ‘cena’ *punk* serem apologistas de uma postura independente, autónoma e DIY e, por isso, frequentemente refratários às abordagens providas da academia. A este respeito, referiram-se brevemente algumas iniciativas de divulgação (parcial) do arquivo *punk KISMIF* realizadas em 2014: a exposição *MATTERxANTIMATTER=FRAGMENTS*; o espaço de mostra *DIY DIY my Darling! Outspace zines & records*; a exposição *Blitzkrieg Poster: create to destroy!*; e, ainda, a exposição *God Save The Portuguese Fanzines*<sup>12</sup>.

A este título, a exposição *God Save The Portuguese Fanzines* – que os autores comissariaram em conjunto com Júlio Dolbeth, inaugurou a 8 de julho de 2014, tendo estado patente ao público durante cerca de duas semanas, na Matéria-Prima, no Porto –, parece-nos ser uma iniciativa paradigmática. Tratou-se de uma exposição que procurou dar a conhecer a um público contemporâneo diversificado, nacional e estrangeiro, um dos *fanzines* mais emblemáticos do *punk* em Portugal: o *Cadáver Esquisito*. Apesar da sua existência fugaz – teve apenas dois números editados, em 1986 – o *Cadáver Esquisito* traduziu uma época singular na cidade do Porto, onde muito possivelmente foi responsável por inaugurar a publicação de *fanzines punk* na zona do Grande Porto, constituindo, por isso mesmo, um relevante documento para a análise sócio-histórica das movimentações *punk* (cf. Guerra e Quintela, 2014a). Nesta exposição, foram publicamente apresentadas algumas maquetas originais deste *fanzine*, permitindo assim aos visitantes observar em detalhe a sobreposição de técnicas gráficas em que assentava a construção de cada número do *Cadáver Esquisito*, bem como tomar contacto com a linha editorial seguida por este *fanzine* que, na nossa perspetiva, expressa bastante bem um certo estilo subterrâneo e anárquico tão característico dos *fanzines punk* (Atton, 2006; Triggs, 2006). Neste processo foi

---

<sup>12</sup> Para mais informações, consultar o sítio <http://www.punk.pt/conference-2014-welcome/>

ainda fundamental a abertura e a generosa disponibilidade dos dois elementos que integravam o ‘núcleo duro’ da equipa editorial do *fanzine* – David Pontes e Neno Costa –, relatando na primeira pessoa o modo como viveram essa época, detalhando o processo de conceção, produção e distribuição do *Cadáver Esquisito*. Para além dos seus testemunhos terem sido fundamentais na organização da exposição, estando inclusivamente registados excertos das entrevistas realizadas no pequeno catálogo que acompanhou a exposição (Guerra e Quintela, 2014a), foi ainda possível contar com a presença de David Pontes na inauguração, onde fez uma intervenção inicial de enquadramento à história do *Cadáver Esquisito* e sua relevância no desenvolvimento da cena *punk* do Grande Porto, em meados dos anos 80 do século passado. Após esta breve intervenção inicial, Pontes esteve ainda disponível para responder a todo um conjunto de questões e contactos com o público presente no evento.

Este tipo de acontecimentos públicos são, na nossa perspetiva, muito importantes ao permitirem uma revisitação crítica destas memórias e artefactos ligados às manifestações *punk* em Portugal, divulgando, de uma forma mais abrangente, o contributo do KISMIF para esta discussão e, sobretudo, abrindo do projeto e o acervo de informação e documentação que tem vindo a ser reunida no arquivo, à consulta e participação alargada da comunidade interessada – comunidade científica e não só. Estas iniciativas de carácter alargado podem vir ainda a dar um contributo importante para uma reflexão mais ampla acerca da forma como podem as políticas públicas apoiar outro tipo de projetos de âmbito histórico-patrimonial que incidam numa análise e avaliação crítica das *popular cultures* e da sua relevância para a compreensão dos processos de transformação do Portugal contemporâneo. Importa, por isso mesmo, superar as lógicas comerciais que são hoje predominantes nos discursos e ações patrimonialistas em torno das *popular cultures* e, em particular, da música *rock*, como defende Les Roberts (2014) que, num artigo recente, critica o viés fortemente nostálgico, essencialista e até fetichista, ligado a um certo culto do *retro*, do analógico e do *vintage* que prolifera nas sociedades contemporâneas (Reynolds, 2006, 2011; Lipovetsky e Serroy, 2014: 283-287).

## 5. Reflexões finais

Neste artigo propusemos uma reflexão em torno do crescente interesse em torno da prática de arquivismo (formal e informal) de publicações independentes e pelas práticas de produção e distribuição DIY, que desafiam as instituições académicas e culturais a desenvolverem novas abordagens e metodologias de recolha, análise e

preservação deste tipo de produções associadas a uma cultura mais *underground*. Num contexto em que, como vimos, a retórica patrimonialista em torno das *popular cultures* assume um preponderância crescente, tendemos a concordar com Roberts (2014), quando este defende que cabe (também) às ciências sociais contribuir, de forma empenhada, crítica e rigorosa, para o enriquecimento destes discursos patrimonialistas, avançando com novas perspetivas acerca deste tipo de manifestações (sub)culturais e da sua relevância sócio-histórica, evidenciando, a partir da investigação empírica realizada, que estas são, na verdade, bastante mais ricas, plurais e diversificadas do que tantas vezes nos querem fazer crer. Aproximamo-nos, assim, de todas as perspetivas de valorização das memórias e celebração contemporânea do património, almejando à constituição de um arquivo participado capaz de dignificar produções e artefactos emergentes do *underground*, tradutores de histórias, pertenças e vinculações.

Num contexto profundamente marcado pela pluralidade de formatos, materiais e pela sua volatilidade e relativa efemeridade destes mesmos produtos e manifestações específicas, pareceu-nos interessante e necessário conceber um dispositivo de arquivo, catalogação, exposição, conservação e restauro de um conjunto de artefactos, tendo como objetivo a sua interpretação simbólica e a identificação da sua importância na emergência, desenvolvimento e consolidação das manifestações sócio-musicais e culturais do *punk* no contorno da modernidade portuguesa. Considerando também que o investimento em arquivos da *popular culture* – derivado, por um lado, do carácter ilegítimo dessas manifestações quando comparadas com outras situadas na chamada cultura legítima(da) e, por outro lado, de incapacidade técnica e metodológica de gestão documental de um arquivo destinado a funcionar em regime de livre acesso – é praticamente inexistente em Portugal e que a preservação da memória coletiva de eventos globais e singulares é um processo de decisiva importância, pretendemos mobilizar um conjunto recursos disponíveis para oferecer à comunidade – académica e não académica – um conjunto alargado de documentos entendidos como pedaços de história de uma manifestação contemporânea. Mais do que oferecer um guia de leitura, uma visão particular do passado e do presente do *punk* em Portugal, esperamos que este arquivo possibilite criar uma multiplicidade de leituras e narrativas singulares a partir de um conjunto alargado de fragmentos da memória e do património da cultura *underground* portuguesa.

## Referências bibliográficas

- ATTON, Chris (2002), *Alternative media*, London/Thousand Oaks/New Delhi, Sage.
- ATTON, (2006), “Sociologie de la presse musicale alternative”, *Volume!*, vol. 5, n.º 1, pp. 7-25.
- BAKER, Sarah; HUBER, Alison (2013), “Notes towards a typology of the DIY Institution: identifying do-it-yourself places of popular music preservation”, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 16, n.º 5, pp. 513-30.
- BÁRTOLO, José (2012), “Entusiasmo pela publicação”, *PLI Arte & Design*, n.º 2/3, pp. 12-13.
- BENNETT, Andy (2009), “‘Heritage rock’: Rock music, representation and heritage discourse”, *Poetics*, 37, pp. 474-489.
- (2013), *Music, style, and aging: Growing old disgracefully?*, Philadelphia, Philadelphia Temple University Press.
- BENNETT, Andy; PETERSON, Richard A. (eds.) (2004), *Music scenes: local, translocal and virtual*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- BOURDIEU, Pierre (1996a), *O Poder simbólico*, Lisboa, Difel.
- (1996b), *As Regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário*, Lisboa, Presença.
- (2010a), *A distinção. Uma crítica social da faculdade do juízo*, Lisboa, Edições 70.
- (2010b), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Bueno Aires, Siglo Veintiuno Editores.
- BOVONE, Laura (1997), “Os novos intermediários culturais”, in Carlos Fortuna (org.), *Cidade, cultura e globalização*, Oeiras, Celta Editora, pp. 105-120.
- CASTELLS, Manuel (2002), *A era da informação*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- CHOAY, Françoise (2000), *A alegoria do património*, Lisboa, Edições 70.
- COLLINS, Jez (2012), “Multiple voices, multiple memories: public history making and activist archivism”, in *Online popular music archives*, Tese de Mestrado em Indústrias Criativas e Políticas Culturais, Birmingham, Birmingham City University.
- CONTEIRO, Renato; FIGUEIRA, Augusto (2006), *Censurados até morrer!*, Lisboa, Sete Caminhos.
- CRONIN, Anne M. (2004), “Regimes of mediation: advertising practitioners as cultural intermediaries?”, *Consumption, Markets and Culture*, vol. 7, n.º 4, pp 349-369.
- DALE, Pete (2010), *Anyone can do it: Traditions of punk and the politics of empowerment*, Tese de Doutoramento em Filosofia, Newcastle: Newcastle University.
- DANNUS, Raphaëlle (2013), *London punk fanzines 1976–1984: the celebration of the every person*, Tese de Mestrado em História Inglesa, Paris: Université Paris-Sorbonne (Paris IV).
- DERRIDA, Jacques (1996), *Archive fever: a Freudian impression*, Chicago, University of Chicago Press.
- DICKINSON, Bob (1997), *Imprinting the sticks: The alternative press beyond London*, Aldershot, Ashgate.
- DRUCKER, Johanna (2004), *The centry of artists' books*, New York, Granary Books.
- DUNCOMBE, Stephen (1997), *Notes from the underground: Zine and the politics of alternative culture*, London, Verso.
- EICHHORN, Kate (2015), “Copy machines and downtown scenes. Deterritorializing urban culture in a pre-digital era”, *Cultural Studies*, vol. 29, n.º 3, pp. 363-378.
- (2016), *Adjusted margin: Xerography, art and activism in the late 20th century*, Cambridge, The MIT Press.
- FAURE, Muriel (1999), “Un produit agricole “affiné” en objet culturel. Le fromage beaufort dans les Alpes du Nord”, *Terrain*, n.º 33, pp. 81-92.
- FEATHERSTONE, Mike (2000), “Archiving cultures”, *British Journal of Sociology*, vol. 51, n.º 1, pp.

161-184.

- FEATHERSTONE, Mike (2006), “Archive”, *Theory, Culture & Society*, vol. 23, n.º 2-3, pp. 591-596.
- FERREIRA, Claudino (2002), “Intermediação cultural e grandes eventos. Notas para um programa de investigação sobre a difusão das culturas urbanas”, *Oficina do CES*, 167. [Consult. a 25.04.2016]. Disponível em: <<http://www.ces.uc.pt/publicacoes/oficina/ficheiros/167.pdf>>.
- (2009), “Intermediários culturais e cidade”, in Carlos Fortuna e Rogério Proença Leite (org.), *Plural de cidade: novos léxicos urbanos*, Coimbra, Almedina, pp. 319-336.
- FLINN, Andrew (2012), “Archives and their communities: Collecting histories, challenging heritage”, in Graham Dawson (ed.), *Critical Debates, New Trajectories, Working Papers on Memory, Narrative and Histories*, n.º 1, Brighton, University of Brighton, pp. 19-35.
- FORTUNA, Carlos (1997), “Destradicionalização e imagem da cidade: o caso de Évora”, in Carlos Fortuna (org.), *Cidade, cultura e globalização. Ensaio de sociologia*, Oeiras, Celta, pp. 231-257.
- FOUCAULT, Michel (2014), *A Arqueologia do Saber*, Lisboa, Edições 70.
- GRIMES, Matt; WALL, Tim (2015), “Punk ‘zines: ‘Symbols of defiance’ from the print to the digital age”, in The Subcultures Network (ed.), *Fight back. Punk, politics and resistance*, Manchester, Manchester University Press, pp. 287-303.
- GUERRA, Paula (2010), *A Instável Leveza do Rock – Génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)*, Tese de Doutoramento em Sociologia, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- “Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 102, pp. 111-134.
- “Punk, expectations, breaches and metamorphoses: Portugal, 1977–2012”, *Critical Arts*, vol. 28, n.º 1, pp. 111-122.
- GUERRA, Paula; BENNETT, Andy (2015): “Never mind the Pistols? Legacy and authenticity of the Sex Pistols in Portugal”, *Popular Music and Society*, vol. 38, n.º 4, pp. 500-521.
- GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro (2014a), *God Save the Portuguese Fanzines*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- (2014b), “Spreading the message! Fanzines and the punk scene in Portugal”, *Punk & Post-Punk*, vol. 3, n.º 3, pp. 203-224.
- (2016), “Culturas de resistência e médias alternativos: os fanzines punk portugueses”, *Sociologia, Problemas e Práticas*, n.º 80, pp. 69-94.
- GUERRA, Paula; SILVA, Augusto Santos (2015): “Music and more than music: the approach to difference and identity in the Portuguese punk”, *European Journal of Cultural Studies*, vol. 18, n.º 2, pp. 1-17.
- HALBWACHS, Maurice (1992), *On Collective Memory*, Chicago, University of Chicago Press.
- HAMEL, Leigh Ann; MAHER, Tom; O'DWYER, Mick; COOK, Mick (2014), “Organizing Anarchy: The Forgotten Zine Archive”, in *iConference 2014 Proceedings*, pp. 1013-1016.
- HUVILA, Isto (2008), “Participatory archive: towards decentralised curation, radical user orientation and broader contextualisation of records management”, *Archival Science*, vol. 8, n.º 1, pp. 15-36.
- KENT, Nick (2006), *The dark stuff. L'envers du rock*, Paris, Naïve.
- KETELAAR, Eric (2008), “Archives as Spaces of Memory”, *Journal of Society of Archivists*, vol. 29, n.º 1, pp. 9-27.
- KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (1998), *Destination Culture: Tourism, Museums and Heritage*, Berkeley, University of California Press.
- LE GOFF, Jacques (1992), *History and Memory*, New York, Columbia University Press.
- LEMOS, Paulo (2011), *A Importância do Punk em Portugal O movimento Punk nacional e o caso estudo*



- da banda Mata-Ratos (1982-2010)*, Tese de Mestrado em Estudos Artísticos, Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2014), *O capitalismo estético na era da globalização*, Lisboa, Edições 70.
- LOFF, Manuel; PIEDADE, Filipe; SOUTELO, Luciana Castro (2015), *Ditaduras e revolução: democracia e políticas da memória*, Coimbra, Almedina.
- MANOFF, Marlene (2004), “Theories of the Archive from Across the Disciplines”, *portal: Libraries and the Academy*, vol. 4, n.º 1, pp. 9-25.
- MCKAY, George (1998), *DIY culture: Party & protest in nineties Britain*, Londres, Verso.
- MCKEE, Alan (2011a), “YouTube versus the National Film and Sound Archive: Which Is the More Useful Resource for Historians of Australian Television?”, *Television New Media*, vol. 12, n.º 2, pp. 154-173.
- (2011b), “Alternative primary sources for studying Australian television history: an annotated list of online Pro-Am collections”, *Screening the Past Group*, n.º 32, pp. 1-14.
- MCNEIL, Bryce James (2009), *Building Subcultural Community Online and Off: An Ethnographic Analysis of the CBLocals Music Scene*. Tese de Doutoramento em Comunicação, Atlanta, Georgia State University.
- MOORE, Saunna; PELL, Susan (2010), “Autonomous archives”, *International Journal of Heritage Studies*, vol. 16, n.º 4-5, pp. 255-268.
- MORAN, Ian P. (2010), “Punk: the do-it-yourself subculture”, *Social Sciences Journal*, vol. 10, n.º 1, pp. 58-65.
- NIXON, Sean (1997), “Circulating Culture”, in Paul du Gay (ed.), *Production of Culture/Cultures of Production*, London/Thousand Oaks/New Delhi, Sage, pp. 177-220.
- NIXON, Sean; DU GAY, Paul (2002), “Who needs cultural intermediaries?”, *Cultural Studies*, vol. 16, n.º 4, pp. 495-500.
- O’CONNOR, Alan (2008), *Punk Record Labels and the Struggle for Autonomy: The Emergence of DIY (Critical Media Studies)*, Lanham, Lexington Books.
- O’CONNOR, Justin (2015), “Intermediaries and imaginaries in the cultural and creative industries”, *Regional Studies*, vol. 49, n.º 3, pp. 374-387.
- OSBORNE, Thomas (1999), “The ordinarieness of the archive”, *History of the Human Sciences*, vol. 12, n.º 2, pp. 51-64.
- PEIXOTO, Paulo (2004), “A identidade como recurso metonímico dos processos de patrimonialização”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, n.º 70, pp. 183-204.
- PEREIRA, José Pacheco (2015), “Aprender com os alemães”, *Público*, 28.03.2015, pp. 52.
- PIEPADE, Filipe; LOFF, Manuel (2015), *Ditaduras e Revolução - Democracia e políticas da memória*, Lisboa, Leya.
- PORTELLI, Alessandro; CARDINA, Miguel; CORDOVIL, Bruno (org.) (2013), *A morte de Luigi Trastulli e outros ensaios. Ética, memória e acontecimento na história oral*, Lisboa, Unipop.
- QUEROL, Lorena Sancho (2013), “Para uma gramática museológica do (re)conhecimento: ideias e conceitos em torno do inventário participado”, *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, vol. XXV, pp. 165-188.
- QUINTELA, Pedro; BORGES, Marta (2015), “Livros, fanzines e outras publicações independentes – um percurso pela ‘cena’ do Porto”, *Cidades, Cultura e Territórios*, n.º 31, pp. 11-31. [Consult. a 25.04.2016]. Disponível em: <<http://cidades.dinamiacet.iscte-iul.pt/index.php/CCT/article/view/356>>.
- QUINTELA, Pedro; GUERRA, Paula; FEIXA, Carles; FARRAJOTA, Marcos (2014), “As «cenas» punk em Portugal (1977-2012): um olhar sociológico a partir da análise das redes de produção, distribuição

- e consumo de fanzines e e-zines”, in *Atas do VIII Congresso Português de Sociologia. 40 anos de democracias, progressos, contradições e prospetivas*, Lisboa, Associação Portuguesa de Sociologia. [Consult. a 25.04.2016]. Disponível em: <[http://www.aps.pt/viii\\_congresso/VIII\\_ACTAS/VIII\\_COM0629.pdf](http://www.aps.pt/viii_congresso/VIII_ACTAS/VIII_COM0629.pdf)>.
- QUINTELA, Pedro; GUERRA, Paula (2016), “Punk fanzines in Portugal (1978-2013): a mapping exercise”, in Paula Guerra e Tânia Moreira (org.), *Keep it Simple, Make it Fast! An approach to underground music scenes. Volume 2. KISMIF Conference 2015 Book of Proceedings*, Porto/Tomar, Faculdade de Letras da Universidade do Porto/ Instituto Politécnico de Tomar, pp. 59-67. [Consult. a 25.04.2016]. Disponível em: <<http://www.kismifconference.com/en/2016/02/15/kismif-conference-2015-book-of-proceedings-2/>>.
- QUINTELA, Pedro; OLIVEIRA, Ana (2015), “Capas de discos, estética, intervenção e resistência: uma aproximação à sociologia pelo visual”, in Paula Guerra (ed.), *More Than Loud. Os mundos dentro de cada som*, Porto, Edições Afrontamento, pp.127-142.
- REYNOLDS, Simon (2006), *Rip it up and start again: post punk 1978-1984*, Londres, Faber and Faber.
- REYNOLDS, Simon (2011), *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, London, Faber and Faber.
- ROBERTS, Les (2014), “Talkin bout my generation: popular music and the culture of heritage”, *International Journal of Heritage Studies*, vol. 20, n.º 3, pp. 262-280.
- SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula (2015), *As palavras do punk*, Lisboa, Alêtheia.
- STRAW, Will (1991), “Systems of articulation, logics of change: communities and scenes in popular music”, *Cultural Studies*, vol. 5, n.º 3 pp. 368-388.
- (2006), “Scenes and Sensibilities”, *E-Compós*, n.º 6. [Consult. a 25.04.2016]. Disponível em: <<http://compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/83/83>>.
- (2009), “In Memoriam. The music CD and its ends”, *Design and Culture*, vol. 1, n.º 1, pp. 79-92.
- TRAVERSO, Enzo (2012), *O passado, modos de usar. História, memória e política*. Lisboa, Edições Unipop.
- TRIGGS, Teal (2006), “Scissors and glue: punk fanzines and the creation of a DIY aesthetic”, *Journal of Design History*, vol. 19, n.º 1, pp. 69-83.
- (2010), *Fanzines*, London, Thames & Hudson.
- VAN DIJCK, José (2006), “Record and Hold: Popular music between personal and collective memory”, *Critical Studies in Media Communications*, vol. 23, n.º 5, pp. 357-374.
- WORLEY, Matthew (2015), “Punk, Politics and British (fan)zines, 1976–84: ‘While the world was dying, did you wonder why?’”, *History Workshop Journal*, vol. 79, n.º 1, pp. 76-106.

## Blogues

*Under Review*, <http://underrrrreview.blogspot.pt>

*Ephemera*, <http://ephemerajpp.com>

*Rock no Liceu*, <http://rocknoliceu.blogspot.pt>

*Rock nas Cadeias*, <http://rockdascadeias.blogspot.pt/>

## Fanzines

*Cadáver Esquisito* (1986) (ed. D. Pontes/N. Costa), Número 1, janeiro/fevereiro, Porto/Espinho, Arquivo KISMIF através de doação de David Pontes.

**Pedro Quintela** (autor de correspondência). Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (FEUC) (Coimbra, Portugal), desenvolve o seu projeto de doutoramento em Sociologia, com o apoio da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e sendo, neste contexto, investigador associado ao Centro de Estudos Sociais (CES) (Coimbra, Portugal). Endereço de correspondência: FEUC, Av. Dias da Silva, 165. 3004-512 Coimbra, Portugal. *E-mail*: pedroquintela@ces.uc.pt

**Paula Guerra**. Professora na Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP). Investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) (Porto, Portugal), Investigadora Associada do Centro de Estudos Geográficos e Ordenamento Território (CEGOT) (Porto, Portugal) e Professora Adjunta do Griffith Centre for Cultural Research (GCCR) em Queensland, Austrália. *E-mail*: pguerra@letras.up.pt

Artigo recebido a 25 de setembro de 2015. Publicação aprovada em 13 de julho de 2016.